

*Katarzyna Slany*

## PŁEĆ KULTUROWA W TRADYCYJNYCH ZBIORACH BAŚNIOWYCH NAJPOPULARNIEJSZYCH NA GRUNCIE POLSKIM

Stoję w kręgu  
w martwym mieście  
i zawiązuję czerwone trzewiki...  
Nie są moje.  
To buty mojej matki.  
Wcześniej należały do jej matki.  
Przekazywane z rąk do rąk jak posąg,  
ale ukrywane jak wstydlive listy.  
Dom i ulica, skąd pochodzą,  
są ukryte i wszystkie kobiety też  
ukryte...

Anne Sexton (za: Pinkola Estes 2001: 45)

### Gender i Baśń, czyli o postlekturowym przyswajaniu rodzaju

Akademicka teoria gender dokonuje rozróżnienia na płeć i rodzaj. Płcią określa się zbiór wrodzonych cech związanych z reprodukcją, które dzielą świat zwierząt na osobniki żeńskie i męskie (Lott i Maluso 2002: 97–114). Rodzaj natomiast jest kategorią znamioną dla świata ludzi i obejmuje cechy kulturowo-społeczne, za pomocą których stygmatyzuje się kobietę i mężczyznę i zobowiązuje się ich do powielania stereotypowych ról społecznych uważanych za typowo „kobiece” lub „męskie” (Deaux i Kite 2002: 354–355). Rodzaj/Gender stworzony został przez ludzkość i jest przez nią nieustannie przyswajany. Kolejne pokolenia interioryzują w poszczególnych fazach socjalizacji najpierw pierwotnej, potem wtórnej doświadczenia, które kultura czyni „formalnie” męskimi lub kobiecymi (Brannon 2002: 97). Społeczne uczenie się rodzaju odgrywa szczególną rolę w dzieciństwie, lecz w rzeczywistości trwa przez całe życie człowieka (Kopciewicz 2003: 93–110). Stereotypy związane z rodzajem są bardzo silnie zakorzenione we wszystkich typach społeczeństw, a tym samym wciąż podtrzymywane, co sprawia, że sprzyjają odwiecznie honorowanej, związanej z rodzajem nierówności (Brannon 2002: 211–241).

W niniejszym tekście uwaga zostanie zogniskowana wokół zagadnień związanych z internalizowaniem przez odbiorców/odbiorczynie pewnych uniwersalnych i społecznie akceptowanych przekonań na temat rodzaju podczas słuchania lub czytania tekstów literackich. Na materiał egzemplifikujący określone zagadnienia genderowe wybrałam teksty zaliczane do gatunku ponadczasowego, niezależnego od adresata, obok mitu uważanego za historycznie najstarszy, którego wątki, tematy, motywy są tożsame dla wszystkich kultur, a symboliczne i archetypowe treści zostają przez nas już od najmłodszych lat zinterioryzowane, stając się swoistym „wewnętrznym przewodnikiem”, który kształtuje naszą tożsamość, również płciową.

Mowa oczywiście o baśniach. Bruno Bettelheim w swej książce *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* pisał, że zawierają one „doświadczenie zgromadzone przez społeczność, która chciała przekazywać mądrość przeszłości pokoleniom żyjącym i przyszłym (...), przemawiają do nas językiem symboli, reprezentujących treści nieświadome” (Bettelheim 1985: 45). Baśnie są więc źródłem wiedzy o człowieku i predestynują do niezwyklej inicjacyjnej czytelniczej drogi, podczas której ujawnione zostają treści obejmujące zarówno kwestie związane z najgłębszymi tajnikami ludzkiej psychiki i osobowości, jak również zagadnienia kolektywne, które zmuszają do refleksji nad problemami znamienymi dla zbiorowości, często przemilczanymi, marginalizowanymi i społecznie nacechowanymi pejoratywnie.

Powszechnie uważa się, że w baśniach nośnikiem emocji jest zuniwersalizowany bohater o wielu twarzach – *homo viator* – *everyman*, będący *alter ego* człowieka, którego inicjacyjna wędrówka jest odzwierciedleniem „wewnętrznej” drogi, jaką odbywa lub odbywać powinien każdy z nas. „Można więc powiedzieć (...), że baśń mówi każdemu: «Bądź dzielny, idź»” (Graczyk, Graban-Pomirska 2002: 11), tutaj jednak rodzą się wątpliwości. Obok bowiem *everymanów*, idących nieustannie naprzód i przechodzących określone przemiany osobowościowe, pojawiają się również *everymanki* – bohaterki poddane dominacji jednego miejsca, niekreatywne, zatem symbolicznie bezpłodne, pozbawione możliwości wyjścia z hermetycznych przestrzeni *orbis interior* i doznania transgresji w niebezpiecznych, ale i zarazem twórczych, „obcych” przestrzeniach. *Everyman* w takim układzie jest bohaterem działającym (dynamicznym), reprezentującym płć męską, który zachęca swoich odbiorców do przyjęcia tożsamości przywódcy i wojownika, zaś *everymanka* to bohaterka statyczna (istniejąca w sferze symbolicznego „uśpienia”), przekazująca swoim odbiorczyniom pasywne wzorce zachowań. *Everymankom* nie jest dane „iść”, „działać”, „mówić” i „czuć”. Zamknięte w wieżach, domach, komnatach, chałupach czekają...

Warto więc zadać sobie pytanie, na ile faktycznie baśniowe treści są uniwersalne (ibidem) i czy każda baśń w równym stopniu zachęca bohaterkę i bohatera (a dzięki nim słuchaczkę i słuchacza) do odważnej wędrówki przez życie? (ibidem). Zdaniem krytyczek feministycznych – na pewno nie. Twierdzą one bowiem, że baśń inaczej kształtuje tożsamość chłopców, a inaczej dziewczynek, tym ostatnim wpajając posta-

wę konformistyczną oraz sugerując, że nieprzyswojenie „kobiecych” zachowań sprawi, iż poniosą straszliwe konsekwencje.

Susanne Schmid (za: Szczuka 2001: 19), autorka książki *Dziewica i potwór*, wyróżnia kilka feministycznych stanowisk wobec mitów, które można z równą swobodą zastosować wobec baśni: 1. afirmatywne stosowanie znanych mitów/baśni, 2. posługiwanie się znanymi, tradycyjnymi mitami/baśniami w celu ukazania ich opresyjnych treści, 3. przepisywanie mitów/baśni, 4. odnajdywanie przyjaznych kobietom mitów/baśni, 5. tworzenie nowych mitów/baśni przy wykorzystaniu ich tradycyjnych wersji. W pierwszej części tekstu zastosuję się do założeń stanowiska drugiego, zaś w następnej do czwartego, dążąc do zaprezentowania, w jaki sposób tradycyjne teksty baśniowe pod wpływem interpretacji genderowej obnażają różne modele kobiecości: od najbardziej skrajnych i negatywnych, aż po nietradycjonalistyczne – „wywrotowe”.

Jako polonistka wybrałam te zbiory baśni, z którymi dziecko spotyka się już w trakcie edukacji szkolnej lub domowej. Mój wybór padł zatem na baśnie magiczne ze zbioru braci Grimm, baśnie literackie Hansa Christiana Andersena, baśnie dworskie Charles’a Perrault oraz ludowe *Baśnie polskie*. Spojrzenie na dzieje postaci kobiecych z perspektywy teorii gender we wskazanych zbiorach, oprócz *Baśni polskich*, o których będzie mowa osobno, upoważnia do wysunięcia wniosków, iż w porównaniu z bohaterami męskimi prezentowane są one w kategorii społecznych odmieńców od wieków zniewolonych przez kulturę męską, zamkniętych w swoistym „getcie kobiet”, w którym jedynym sposobem przetrwania jest poddańcza egzystencja opierająca się na wypełnianiu stereotypowych ról i zadań.

## Niemoty i Zombi, czyli o miłościwie nam panujących modelach kobiecości

Powszechnie znane baśnie zuniwersalizowały model kobiety „niemoty” – biernej, zniewolonej, nieświadomej swoich życiowych możliwości, „ujarzmionej”, „udomowionej” i „milczącej”. Przodujące w jego upowszechnianiu okazały się opowieści o Śpiącej Królewnie oraz o Kopciuszku, a to ze względu na swą bardzo długą tradycję oralno-literacką. Pierwsza z nich wywodzi się z przekazów ustnych spisanych w wersjach francuskich i katalońskich między XIV a XVI wiekiem, druga zaś z bogatej tradycji wschodu (Bettelheim 1985: 116). Jedną z najstarszych wersji *Śpiącej Królewny* jest historia Basilego zatytułowana *Słońce, Księżyc i Talia*, zaś *Kopciuszka* – *Kotka Cenerentola*, również tego autora, lecz najbardziej znane ich ujęcia odnaleźć można w zbiorze braci Grimm i w baśniach dworskich Charles’a Perrault.

Bruno Bettelheim, psychoanalityk, a przede wszystkim badacz baśni, w swojej książce *Cudowne i pożyteczne* przytacza wiele wersji tych praopowieści, za każdym razem wskazując na znamieny dla nich wątek inicjacji w kobiecość, która w obu

przypadkach dokonuje się poprzez mężczyzn przejmujących symboliczną władzę nad losami tych słynnych bohaterek literackich.

W historii o *Kopciuszku* bohaterka staje się przedmiotem matrymonialnej transakcji między ojcem a królewiczem, którzy traktują ją niczym kartę przetargową w męskiej rywalizacji o dominację nad kobiecością, co Bettelheim komentuje następująco: „Królewicz, jak gdyby rozumiejąc, że nie zdobędzie młodej dziewczyny, póki pozostaje ona edypalnie związana z ojcem, nie próbuje jej sam odnaleźć w gołębniku, ale zwraca się do ojca. Dopiero wtedy, gdy ojciec okaże, że gotów jest przystać na uwolnienie się córki od łączących ją z nim więzów emocjonalnych, będzie ona mogła swobodnie przenieść swe uczucia z osoby ojca na osobę przyszłego małżonka i przekształcić ją w dojrzałą miłość” (ibidem: 176).

Warto dodać, że Kocmołucha jest cennym trofeum ze względu na swe dziewictwo (sfetyszyzowany motyw dziewicy afirmowany jest we wszystkich baśniach). O jej „czystości” świadczy, jak wiadomo, „idealna” stopa, której przeciwieństwem są zmasakrowane stopy sióstr. Według Bettelheima, „krwawiące” stopy symbolizują menstruację identyfikowaną przez kulturę patriarchalną z pokalaniem, nieczystością. Zważywszy na fakt, że stereotypowy obraz kobiecości w literaturze od zawsze oscyluje między paradygmatem Matki Bożej a prostytutki (Janion 2003: 214), niepokalany Kopciuszek będzie tutaj symboliczną świętą, zgodnie z patriarchalną tradycją godną męskiej akceptacji. Jak pisze Bettelheim: „w naszej sferze nieświadomej dziewczynka, u której nie pojawia się jeszcze menstruacja, stanowi (...) wyraziste uosobienie niewinności. Siostry Kopciuszka, które demonstrują swoje krwawienie, i to mężczyźni, są nie tylko prostackie – są jak gdyby skalane w porównaniu z dziewczynką, która nigdy jeszcze nie krwawiła. Wydaje się więc, że omawiany epizod uwydatnia dziewczęcą czystość bohaterki” (Bettelheim 1985: 85).

Badacz czyni walor z niemenstruującej, dziewiczej i pasywnej osobowości Kopciuszka, negując przedsiębiorczy charakter i aktywność seksualną jej sióstr. „Królewicz, wręczając młodej dziewczynie pantofelek, (...) ofiarowuje (...) bohaterce symbolicznie jej własną kobiecość; okazując, że akceptuje z miłością symbol waginalny, daje najwyższy dowód tego, jak ceni jej płęć” (ibidem: 189). Bucik ma więc charakter tautologiczny, jego znaczenie wzmacnia symbolikę małej stopy, co oddaje sytuacja, kiedy Kopciuszek zakłada pantofelek, który nie broczy pejoratywnie nacechowaną krwią. Dopiero po tej symbolicznej wiwisekcji Popielucha może zrzucić symbol ojcowskiej dominacji – wielki chodak, zostaje bowiem dowartościowana przez kandydata na męża i ukształtowana przez niego jako kobieta.

W centrum baśni pojawia się zatem nie sam Kopciuszek, lecz sieć męskich zależności, w które bohaterka jest uwikłana – w tym właśnie zdaje się kryć największe niebezpieczeństwo tej poczytnej opowieści. Baśń ta, oddziałując na psychikę młodych kobiet, kieruje bowiem ich uwagę na postać królewicza, zdającego się ucieleśniać najwspanialsze aspekty męskiej osobowości, w rezultacie zaś stanowiącego o uprzedmiotowieniu Kopciuchy.

Obserwując postać Popieluchy, trudno ukryć fakt, że zarówno w wersji Perrault, jak i Grimm, musi ona przejść określoną metamorfozę, aby zostać przez księcia w ogóle zauważoną. Metamorfozę, która w powierzchniowej lekturze tekstu nosi znamiona przemiany dosłownej, bo fizycznej – cielesnej. I tak bohaterka oddaje się w ręce baśniowych donatorów – stylistów, którzy ozdobiwszy ją w określone atrybuty kobiecości, sprawiają, iż staje się godną dostrzeżenia przez podmiotową postać męską. „Ten, kto rzuca spojrzenie, jest zawsze podmiotem, zaś ten, który jest jego celem, jest zawsze zamieniony w przedmiot” (Żółkło 2002: 100). Kopciucha ukazana w baśni jako ekskluzywny „towar” zostaje więc uprzedmiotowiona. Wzbudza bowiem pożądanie, lecz działa na męskie zmysły li tylko poprzez swoje „ciało”. Zrzuciwszy asekualny i bezpłciowy kostium Kocmołuchy, zostaje „ubrana” w swoją płeć, której symbolami są szpilki, suknia, makijaż. Tak „przebrana”, usytuowana zostaje w roli „tajemniczej uwodzicielki”, wysyłającej królewiczowi określone znaki od wieków funkcjonujące w przestrzeni społecznej jako zachęta do bycia „zdobywaną” i „posiadaną”.

Wyjątkowa czytelniczka/wyjątkowy czytelnik, którzy zadadzą pytanie, gdzie naprawdę „chowa” się w tej baśni Kopciuszek, czyli która rola rzeczywiście określa ją jako „osobę” – czy Kocmołuchy zdegradowanej do rangi kuchty w domu ojca, czy modelki na wybiegu w posiadłości królewicza – nie otrzymają satysfakcjonującej odpowiedzi. Jedyna odpowiedź prawdziwa głosi bowiem, że Kopciuszka nie ma. Oznacza to, że tożsamość tej bohaterki wyraża jedynie metafora pustki, braku, niedookreślenia. Jako postać niema jest bezkształtną masą, która musi zostać wypełniona tożsamością czyjąś – obcą, a dokładniej męską. Mamy zatem tu do czynienia z przykładem kobiety – artefaktu poddającej się odpowiednim „obróbkom” (Jakubowska 2002: 292). Tym zaś, kto na niej tę „obróbkę” wymusza i „wbija” w gorset społecznie skonstruowanej płci, jest mężczyzna, kreator, potomek Owidiuszowskiego Pigmaliona nadającego fizyczny kształt swej oblubienicy.

Baśń narzuca więc odbiorczyńom stereotypową kliszę – aby stać się przedmiotem zainteresowania mężczyzny, regularnego Lancelota, trzeba podjąć konwencję gry i nauczyć się żonglować stereotypowymi maskami „kobiecości”. Czytelniczki zdają się jednak tego subtelного faktu nie dostrzegać, gdyż ich „zapuszkowana” wyobraźnia żywi się potencjalną rzeczywistością konsumowaną podczas lektury (Grodzka 2002: 136), a raczej wybranym elementem tej rzeczywistości – archetypowym królewiczem<sup>1</sup>.

Piękny młodzieniec<sup>2</sup> funkcjonuje w baśniach jako trofeum, nagroda, ucieleśnienie najwyższej wartości wpajanej kobietom od dziecka, która powoduje, że bez namysłu

<sup>1</sup> Alicja Baluch w swej książce *Archetypy literatury dziecięcej* (Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1992) wskazuje na znamienne dla baśni (i innych tekstów zaliczanych do literatury dziecięcej i młodzieżowej) obecność archetypów quasi-jungowskich; królowny, ogrodu, księżki i przewodnika. Ja na rzecz tego tekstu dodam też archetyp zdobywcy – królewicza.

<sup>2</sup> Ogromny wkład w rozpowszechnienie i ustereotypizowanie baśniowego archetypu miały wyidealizowane i przesłodzone, rodem ze studia Walta Disneya, interpretacje baśni, w których

powielają zachowania wynikające z kulturowej opresji. Internalizacja niekorzystnego praobrazu sprawia, że dziewczynki/kobiety pragną zostać uwięzione w baśniowej wieży, czyli paradygmacie „nieruchomej” królewny. Pozwoli im to bowiem śnić o sukni, balu i cudownym księciu, który „spektakularnie je ocali, przy wtórze sypiących się z nieba kwiatów i ćwierkotu ptaszków łączących swoje słodkie dzióbki w nieznośnie sentymentalnym geście ostatecznego *happy endu...*” (Smoleń 2002: 130–131).

Współcześnie zaś ten archetypowy piękniś, który za nic nie chce ukazać swego prawdziwego oblicza i zamienić się w ropucha, stał się przedmiotem kultu tysięcy kobiet. Podtrzymywaniu zbiorowej iluzji, że takowy istnieje, sprzyja kultura popularna, która dzieje Kopciuchy uczyniła osnową prawie wszystkich tekstów literackich i filmowych, nie mówiąc o posługujących się technikami manipulacji czasopismach, ukazujących non stop „jak być piękną”, by „zostać odnalezioną”.

Można więc mówić o odwiecznej, kobiecej „tożsamości braku”, wyrażającej się w nieustannym dążeniu do ideału (które, jak wskazują liczne artykuły, bywa w swych skutkach wręcz katastrofalne) i czekaniu... Wiara, że fizyczna metamorfoza jest drogą wiodącą do awansu społecznego, rozumianego jako znalezienie męża lub sponsora, prowadzi do postaw konformistycznych, przede wszystkim zaś powoduje powielanie stereotypowych zachowań płciowych, powszechnie akceptowanych i niemożliwych do wyplenienia.

Pragnienie zostania zawłaszczoną przez królewicza jest zatem nieświadomym pragnieniem bycia zakorzenioną w kulturze patriarchalnej „rozdającej” swoim służkom lepsze lub gorsze wersje baśniowych królewiczów, czyniąc je tym samym fanatycznymi zwolenniczkami opresyjnego systemu, które poszłyby na barykady, byleby tylko nie zostać zaszufładowanymi jako społecznie upośledzone – stare panny, feministki czy brzydule – „niepełne”, „gorsze”, poddane ostracyzmowi za to, że nie udało im się „złapać męża”.

I tak oto dochodzimy do rezultatów wynikających z tradycyjnej lektury baśni, w których kolejnym generacjom „królewien” wieża wydaje się więzieniem tymczasowym, antagonistki – rywalkami od początku przegranymi, zaś „tożsamość braku” – naturalna. Wszystko inne zostaje niezauważone. Szczególnie zaś fakt, że powielająca baśniowe zachowania dziewczynka/dziewczyna/kobieta staje się skazanym na nieustanną regresję, kulturowo zmodyfikowanym (po)tworem, zmuszonym do zastosowania radykalnych środków w celu przetrwania.

Szerszym komentarzem względem powielania przez kobiety sfabrykowanych trików służących przekonaniu ich do podtrzymywania „bezkształtnego” *status quo* w społeczeństwie niech będą następujące słowa Luce Irigaray: „poważny dyskurs i praktyka naukowa pozostają przywilejem mężczyzn, podobnie jak zarządzanie sprawami publicznymi w ogóle, czy też najbardziej prywatną sferą naszego kobiecego

---

piękne królewny za swój konformizm, grzeczność i pogodę ducha otrzymywały w nagrodę cudnie tańczących królewiczów.

życia. Wszędzie, we wszystkim, ich język, wartości, marzenia i pragnienia są prawem. Wszędzie i we wszystkim oni określają funkcję i rolę społeczną kobiet, a nawet ich tożsamość płciową, która może im być przyznana lub nie (...)” (Irigaray 2002: 7).

„Kobiety mają prawo zaledwie do fikcji. Przestrzenią w istocie spełniającą funkcję więzienia, w której mogą się realizować, są męskie projekcje i fantazmaty. Męskie fantazmaty można porównać do alegorii Jaskini w *Państwie* Platona. Na podobieństwo więźniów przykutych do skały kobiety zniewolone męskim porządkiem nie mogą odwrócić głowy do tyłu ani w bok; przez całe życie wpatrują się w grę cieni reżyserowanych przez mistrzów widowiska. Nie chcą albo nie mają odwagi, by wydostać się na «światło prawdziwe», a gdy ktoś próbuje im pokazać inny świat, opierają się i poczytują to za gwałt” (Grodzka 2002: 135).

Być może powodem, dla którego kobiety nieustannie wsłuchują się w głos „bezsztatnych” bohaterek i opierają się przed tym, co „inne”, jest ich wewnętrzne przekonanie o byciu istotą permanentnie „nieskończoną”, posługując się słowami Irigaray, „wygnaną z siebie” (Irigaray 2002: 139), odgórnie pozbawioną podmiotowości, dla której mit o spadającym z niebios niczym *deus ex machina* mężczyźnie pełni funkcję kompensacyjną. Czekanie staje się więc w tym przypadku swego rodzaju dramatycznym wyborem, chyba już bowiem każda z nas wie, że na ziemskim padole baśniowych królewiczów ze świecą w ręku szukać – mimo to powszechne jest przekonanie, że lepiej jest tkwić w iluzji niż wydrzeć się siłą z bezpiecznego kokonu i poddać weryfikacji, wówczas bowiem marzenia sprowadzają się do złudzenia, czar pryska i pozostaje jedynie odsuwane w nieświadomość pytanie: co z tym fantem zrobić? Co zrobić, aby stać się „pełną” w sposób samodzielny? Aby przestać „wydawać się”, a zacząć „być” (Graczyk, Graban-Pomirska 2002: 172)?

Tak ogólnie rysują się problemy podnoszone przez feministki związane z tą baśnią, której wpływ na kolejne pokolenia kobiet jest ogromny. Mit kocmołuchy w cudowny sposób wystylizowanej na modelkę rozwija też wątek „innych” – w domyśle „gorszych” – kobiet, które upostaciowane zostały w siostrach Kopciuchy. Te zaś, mimo że inteligentniejsze, aktywniejsze, dojrzałe, jak również bardziej prawdopodobne (ich niedoskonałą i antagonistyczną „naturę” łatwiej da się utożsamić z „naturą ludzką”) od swej infantylnej siostry, nadal podlegają czytelniczej dyskryminacji.

Na pytanie, dlaczego zdemonizowana seksualność sióstr Kopciuchy i ich – przypisany stereotypowo płci męskiej – aktywny, wręcz agresywny styl bycia budzi wciąż tak wielki sprzeciw społeczny oraz dlaczego apologizuje się postaci niekreatywnej, zdanej na łaskę „stylistów” Kocmołuchy, można dać kilka odpowiedzi.

Po pierwsze, wiąże się to z upowszechnionymi wzorcami urody męskiej i kobiecej opartymi na dychotomii: mała kobietka – potężny mężczyzna (Bettelheim 1985: 413), z którymi identyfikowane są następujące wzorce zachowań: cicha mysz – głośny niedźwiedź, jak również z paralelną względem nich społeczno-kulturową opozycją, według której wszelka forma działania generalnie identyfikowana jest z płcią męską, zaś „niedziałania” – z żeńską. Utkana ze stereotypów płciowych rzeczywistość społeczna, w której roi się od nacechowanych płciowo układów binarnych, opiera

się zatem na fundamentalnym kryterium, zgodnie z którym istnieje określony zespół zachowań męskich i kobiecych, natomiast wszelkie próby ich zburzenia niosą za sobą poważne konsekwencje. I chociaż, posługując się genialnym porównaniem Angeli Carter (za: Araszkiewicz 2002: 258), „stopa [Kopciucha – przyp. K.S.] pasuje do pantofelka jak zwłoki do trumny”, społeczeństwo nadal z upodobaniem „wciska” swoim Kopciuszkom na nóżki „trumienne” schematy zachowań płciowych, zaś tym „niedopasowanym” po prostu je odcina.

Dodatkowo pejoratywny odbiór tych bohaterek wzmacniają szkolne interpretacje baśni o Kopciuszu, którym patronują „ubożuchne uczycielki”, w swoim codziennym życiu co do joty realizujące mit Kopciuchy, najczęściej jednak pozostające na zawsze w popiołach, bo tylko nielicznym, masowo wylęgającym się z filologii Kocmołuchom, trafia się jakiś królewicz. Patriarchalnie usocjalizowane wybrały nauczycielstwo, gdyż zgodnie ze zinterioryzowanymi przez nie stereotypami to, obok pielęgniarstwa, jeden z naczelných „kobięcych” zawodów. Na studiach poznały wiele lektur, które pozwoliły im przetrwać w sztucznym świecie fantazmatu, nie zdobyły natomiast żadnej namacalnej wiedzy, która pozwoliłaby im wdrożyć się do publicznej sfery zdominowanej przez mężczyzn i stać się widocznymi w strukturach władzy. Następnie udały się do szkół, by nieść patriarchalny kaganek (kaganiec) oświaty, gdzie ich fantazmaty przeobraziły się niczym kopciuszkowa karoca w gnijącą dynię. Szkoła bowiem jest zdeformowanym odbiciem kopciuchowej kuchni – miejscem wygnania, obszarem wyznaczonym dla wyrzutków społecznych, w którym przebijanie maku od grochu jest syzyfową pracą na miarę Siłaczki, zaś jedyną nagrodą – brak rytualnej kary. Tym oto Kopciuchom, niepotrafiącym wznieść buntu o porządne pensje, zastraszonego terrorem szkolnych dyktatorów – pozostaje jedynie czekać... na księcia, na poprawę losu, na potraktowanie ich w charakterze „osób”. „Usmolone patriarchatem”, sprowadzone do najniższych rzędów, zesłane na banicję do szkolnych kuchni, z zamiłowaniem indoktrynować będą dzieci, aby te zaakceptowały tradycyjną interpretację Kopciuszka. Mit ów w takiej samej mierze konstruuje bowiem ich i ich podopiecznych marzenia.

Baśń o Kopciuchu stanowi zatem typowe opium dla mas i, jak widać, masy żarliwie się nią żywią. Ale może wśród tych najmłodszych są wyjątki? Może gdyby dziewczynkom zaproponować na lekcji napisanie alternatywnych zakończeń tej historii z perspektywy realnego życia, idealny mit rozpęknąłby się od środka, ukazując wersje związane z alkoholizmem księcia, przemocą domową, anoreksją czy depresją Kopciuchy<sup>3</sup>? Kto wie, co by się wtedy stało? Ponieważ jednak z doświadczenia wiem, iż mało kto porywa się na czyn szalony i sprzeciwia krzewionym w „szkole – kuchni” dogmatom patriarchatu, lepiej by chyba było, gdyby baśń o Kopciuszu, parafrazując słowa Kingi Dunin, wyjechała karocą (Dunin 2002: 261) z i tak już androcentrycznego kanonu lektur.

---

<sup>3</sup> Warto tu podać przykład rzeczywistego Kopciuszka – znanej wszystkim historii księżnej Diany.



Baśnią pogłębiającą zaprezentowane wcześniej tematy i wątki jest *Śpiąca Królewna*, w której analogicznym do dziewictwa i menstruacji sfetyszyzowanym motywem jest macierzyństwo. W najstarszej wersji *Śpiącej Królewny* przytoczonej przez Bettelheima bohaterka przechodzi kilka etapów wtajemniczenia w kobiecość, do których należy menstruacja, akt seksualny i urodzenie dziecka. Żaden jednak z tych inicjacyjnych elementów nie „czyni” jej w interpretacji słynnego badacza baśni w pełni kobietą. Pełną dojrzałość osiąga, według niego, dopiero w chwili, kiedy „pokarmem własnego ciała zapewnia życie istocie, którą wydała na świat” (Bettelheim 1985: 129). Bettelheim w postfreudowski sposób definiuje tę opowieść jako serię najwyższych doświadczeń w życiu kobiety, jakie ta może osiągnąć w sferze swej płci (ibidem: 130). Bohaterka wznosi się więc na wyższy poziom egzystencji tylko dzięki macierzyństwu, poprzez które usytuowana zostaje w baśniowym i społecznym „getcie kobiecym”. Nowsze wersje baśni kończą się na sytuacji, w której królewna budzi się do życia za sprawą pocałunku księcia, co ma jednak taką samą wymowę, jak jej wcześniejsze wersje, zgodnie bowiem z tym, co pisze Bettelheim, dopiero wtedy staje się „upostaciowaniem doskonałej kobiecości” (ibidem: 131).

Jej funkcje życiowe sprowadzają się zatem do prokreacji, czyli kategoryzowania ciała kobiecego jako „miejsca wcielenia określonych dyspozycji do działania zgodnego z «naturą», gdzie określone biologicznie możliwości stają się społecznymi przymusami” (Paprzycka 2008: 80). Kobiecość definiowana jest tutaj przez mężczyzn i dla mężczyzn, a o jej prawdziwej wartości stanowi pożytek, jaki mężczyzna może czynić z jej ciała (ibidem: 80). Baśń przemycą więc jeszcze silniej androcentryczne treści niż historia o Kopciuszku, zadaniem bohaterki jest bowiem nie tylko bierne wyczekiwanie na królewicza, ale też bierne przyjęcie symbolicznego pocałunku – stosunku, który uaktywni ją do spełniania funkcji biologicznych.

Baśń tę potraktować można jako fabularne rozwinięcie dziejów Kopciuchy. Po wyjściu za mąż „zapada” w sen, symbolizujący jej intelektualno-emocjonalny marazm. Ukształtowana przez swego „twórcę” jako reproduktorka, personifikuje sytuację kobiet „wypranych” emocjonalnie, zamkniętych w hermetycznej przestrzeni domu, którym narzucono rolę odtwórczą. Postać „Śpiącej” nakłada się na postać Kopciuchy, z których skrzyżowania rodzi się typowy twór społeczny – ubezwłasnowolniona „istota rozrodcza”, której dopełnieniem zaraz po mężu stają się dzieci. Jej niema tożsamość oscyluje pomiędzy światem męża a potomstwa i w tych strukturach zależności zanika, odradzając się jedynie na określony czas przygotowywania posiłków, spełniania czynności seksualnych, po wykonaniu których „zwija” się w sobie i „śpi” dalej snem kamiennym. Tradycyjna lektura tekstu waloryzuje zarówno bierne macierzyństwo, jak i fakt, że bohaterkę do „życia” inicjuje mężczyzna. Patriarchalny odbiór baśni czyni też atut z pogłębiającej się regresji „wewnętrznej” bohaterki, której sen wydaje się poważnym zagrożeniem z perspektywy refleksyjnego podmiotu. Sen jest bowiem symbolem wyjałowienia emocjonalnego, ale także całkowitego wykluczenia społecznego, co czyni kobietę zakurczonym przedmiotem domowym, coraz mniej zdolnym

do jakichkolwiek, nawet powierzchownych, metamorfoz. Warstwa „wierzchnia” opowieści, rozumiana tutaj jako najbardziej powierzchowny odbiór tekstu literackiego, niesie ze sobą waloryzację dychotomicznego układu społecznego, gdzie mężczyzna „wojuje”, zaś kobieta „leży”; jednej płci przypisana jest aktywność, drugiej bierność, które to schematy zachowań wcielane są w życie przez dzieci podczas zabawy już od najmłodszych lat, w późniejszym wieku zaś reprodukowane.

Wątki te kontynuuje Andersenowska opowieść *Mała syrenka*, w której bohaterka ulega obsesyjnemu uczuciu do mężczyzny, włączając się tym samym w sieć męskich zależności. Reprezentuje osobowość autodestrukcyjną, podejmując bowiem niewłaściwe decyzje, wyniszcza samą siebie, wkraczając w symboliczną „sferę zombi”<sup>4</sup> (Pinkola Estes 2001: 5–50) – emocjonalnego wyjałowienia, w której jedyną potrzebą kobiety jest realizowanie cudzych pragnień. Pierwszym etapem procesu samowyniszczania jest pozbawienie się przez nią rybiego ogona, co symbolizuje dokonanie drastycznych przemian na ciele w celu wpisania się w standardy urody kobiecej stworzone przez kulturę męską. Takiej interpretacji sprzyja wywód morskiej czarownicy, która krytykuje gotową do najwyższego poświęcenia syrenę i ostrzega ją przed tragicznymi konsekwencjami, jakie nieść będzie za sobą przemiana:

„Przygotuję ci napój, (...) musisz wypić go, wtedy odpadnie ci ogon i skurczy się w to, co ludzie nazywają pięknymi nóżkami, ale to będzie bolało tak, jakby przeszył cię ostry miecz. Wszyscy, którzy cię zobaczą, będą mówili, że jesteś najpiękniejszym ludzkim stworzeniem, jakie widzieli (...), ale za każdym krokiem, jaki uczynisz, poczujesz ból, jakbyś stąpała po ostrzu noża, jakbyś doznawała krwawych ran (...), nigdy już nie będziesz mogła zamienić się z powrotem w syrenę. Nigdy nie będziesz mogła zstąpić poprzez wodę do twoich sióstr (...), a jeżeli nie zdobędziesz miłości księcia, (...), jeżeli książdź nie połączy waszych rąk tak, abyście się stali mężem i żoną, dusza twoja nie stanie się nieśmiertelna. Pierwszego ranka po zaślubinach księcia z inną pęknie ci serce i zamienisz się w pianę morską” (Andersen 1985: 54–55).

Piękno zewnętrzne zostaje więc tutaj okupione straszliwym cierpieniem fizycznym, dodatkowo bohaterce odcinają język, tak aby nie mogła opowiedzieć swej historii. Jedyne, czym syrena może oczarować księcia, to wygląd zewnętrzny, co sytuuje ją w kręgu niemych piękności, których celem jest zdobyć mężczyznę poprzez torturę zadaną swemu ciału (motyw ten rozszerza problematykę omawianych wcześniej metamorfoz fizycznych; w tej baśni przemiana interpretowana może być jako odnośnik do operacji plastycznych, jakim poddają się kobiety).

Treść baśni proponuje czytelnikom nie tylko podejmowanie niebezpiecznego ryzyka związanego z kwestią fizycznej metamorfozy, ale także postawę „wiecznej” opiekunki, skończonej ofiarnicy, która według stereotypów społecznych ma obowiązek opiekować się mężczyzną, być jego podporą, wyrzec się samej siebie i nawet oddać za niego życie. Opowieść propaguje więc model kobiety „zombi” – „żywe-

<sup>4</sup> Pojęcie zapożyczam od autorki *Biegnącej z wilkami* – Clarissy Pinkoli Estes, jednak przypisuję mu inne znaczenie.

go trupa”, istoty niepotrafiącej myśleć i działać samodzielnie, zaprogramowanej na określony cel, zmuszonej do pozostawania na usługach „władcy” (mężczyzny).

Feministyczna lektura baśni zwraca uwagę na jeszcze jedną rzecz: mianowicie opowieść jest swoistą perswazją – tłumaczy się przezeń odbiorczyniom wartość wynikającą z kreowania i „konsumowania” iluzorycznych – destrukcyjnych pragnień (Szczuka 2001: 93), które tymczasem są przecież prefiguracją symbolicznego i dosłownego upadku bohaterki. Przyjrzawszy się bowiem historii syreny, widać doskonale, że marzenia o idealnym mężczyźnie (królewiczu) snute na tle realnego życia są niczym zbiór wytartych klisz powodujących zamykanie się kobiet w przestrzeni fantazmatów będących światem „wyprojektowanych” rojeń – obsesji.

Poddanie się procedurze ponownej kreacji niemych obrazów prowadzi do duchowego regresu, zatracania się w iluzji, próby zdobycia nieosiągalnego. Tradycyjna lektura baśni apologizuje to chorobliwe marzycielstwo (ibidem), które powinno się raczej utożsamiać z ucieczką w sferę uzależniających jak narkotyk rojeń wiodących do duchowego spustoszenia.

Dziewczynkom/dziewczynom/kobietom winno się więc ukazywać tę baśń jako ostatnią w triadzie opowieści opowiadających z perspektywy feministycznej o „tożsamości braku”. Historia ta najsilniej bowiem uzmysławia i intensyfikuje problem marnowania cennego potencjału na wyniszczające uczucie. Portret syreny nakłada się na portrety Kopciuchy i Śpiącej Królowny, co sprawia, że zostajemy skonfrontowani z praobrazem ukazującym bezkształtną masę, która porzucona przez swego kreatora, materializuje się do pierwotnej formy – spopielonej, aseksualnej materii będącej metaforą ułomności społecznej.

## Matki i Córki, czyli o baśniowych więziach rodzinnych

W sferze relacji damsko-męskich w baśniach ukazujących życie kobiet „wśród popiołów” (Bettelheim 1985: 132) o losie „niemot” decydują postaci męskie inicjujące bohaterkę do wypełniania funkcji reproduktorek, o losie „zombi” natomiast – ich destrukcyjna, „ofiarnicza” osobowość. Oba negatywne modele kobiecości „wypełniane” są przez mężczyzn określonymi schematami płciowymi i sprowadzane do rangi symbolicznego popiołu – nicości. W świetle tych opowieści bycie „niemotą” i „zombi” staje się pewnym uniwersalnym dla kobiet *habitusem* społecznym, który uniemożliwia im rozwój indywidualny, zmuszając do uczestnictwa w kulturze męskich interesów w charakterze „towaru”. Ich sytuacja egzystencjalna ogniskuje się więc najczęściej wokół trzech znamienych elementów strukturalnych tego typu baśni: męskiej opresji – męskiego ratunku – męskiej opresji. Małżeństwo, które Bettelheim określa jako harmonijne spotkanie dwóch przeznaczonym sobie dusz symbolizujące osiągnięcie prawdziwej dojrzałości obu bohaterów (ibidem: 128), z perspektywy feministycznej

stanowi wprowadzenie do permanentnego, emocjonalnego impasu, w wyniku którego żadna z bohaterek nie przechodzi przemiany tożsamościowej i nie doświadcza duchowej inicjacji. Ich egzystencja sprowadza się do „bycia” przedłużeniem egzystencji męskiej.

Obok relacji kobieta – mężczyzna w omówionych baśniach pojawia się też relacja kobieta – kobieta. Już Bettelheim pisał o rywalizacji między baśniowymi bohaterkami, ukazując liczne przykłady, w których opiekunki dążą do destrukcji swoich młodych podopiecznych. Na tej podstawie wyłonił portret matki/macochy/królowej/wrózki – destrukcyjnej i mściwej, która zagraża młodej dziewczynie wstępującej w sferę inicjacji seksualnej. Zazwyczaj wiązał ten typ rywalizacji z zazdrością o mężczyznę – przywódcę patriarchalnego „stada”. Młoda, dorastająca bohaterka w mniemaniu starszej opiekunki postrzegana jest jako kolejna rywalka dążąca do zdobycia trofeum, jakim kultura męska uczyniła rytuał zamążpójścia. W baśniach dochodzi zatem do symbolicznych walk kobiet o mężczyznę, podczas których starsze kobiety zlecają otrucie, zabicie, zamknięcie w wieży czy uśpienie na sto lat młodszych. Genezą tych symbolicznych sposobów degradacji rywek są oczywiście wymogi kultury męskiej, która zmusiła kobiety do groteskowo-karykaturalnych zachowań w celu usidlenia mężczyzny.

Myli się jednak ten, kto przyjmie *a priori*, iż tylko macochy i złe siostry są gotowe do tego typu walki. Uczestniczą w nich bowiem również bohaterki z pozoru poszkodowane, przyjmując jednak o wiele lepszą w skutkach strategię polegającą na motywie tymczasowego przeobrażenia. Jak bowiem pisze Barbara Smoleń, aby zostać zauważonymi, po prostu muszą się „przebrać”, dając tym samym upust odwiecznej maskaradzie kobiecości (Smoleń 2002: 120). Maskarada ta – skupiona wokół kobiecego ciała, którym baśnie uczą uwodzić kobiety – ma określony cel: zwrócić „jego” uwagę na siebie, a odwrócić ją od rytualnie walczących o „niego” sióstr/matek/kobiet.

Nad dosłownie rozumianymi przebierankami narasta tymczasem metamorfoza symboliczna – chodzi tu o często nakładaną przez bohaterki maskę ofiary, dzięki której dochodzi do zmistyfikowania „tego, co jest” i przekształcenia w pozór (Grodzka 2002: 135). Metamorfoza symboliczna uwodzi nie tylko księcia, ale też naiwne czytelniczki, które nie zdają sobie sprawy, że apologizowane przez nie bohaterki, sprawiające wrażenie „wyłączonych” z „walk” o mężczyznę, biorą w nich swój „bezcenny” udział. Nie bez powodu też jako forma „walki” nagrodzonej i uprzywilejowanej pojawia się tutaj ciągła zmiana image’u. Stereotypowo bowiem wszelkie metamorfozy (dosłowne i symboliczne) wiąże się z „naturą kobiety”, która lubi bawić się swoim wyglądem, ale też ma nieustabilizowaną osobowość podlegającą nieustannym materializacjom, w którą wpisane jest pokątne, zdradzieckie manipulowanie cudzymi zachowaniami i emocjami. Kamuflaż i manipulacja stają się zatem uprzywilejowanymi w kobiecej „walce” atrybutami, w przeciwieństwie do sposobów jawnych, stoso-

wanych przez przeciwniczki, które zostają napiętnowane za podjęcie działań na wzór mężczyzn.

Wyjątkowy rodzaj stosunków między kobietami odnaleźć można w opowieści o syrenie. Pojawia się tutaj bowiem motyw silnych więzi kobiecych, które stanowią o wewnętrznym porządku wspólnoty żeńskiej. Więzy te spersonifikowane są pod postacią relacji syreny z podwodnymi siostrami, na czele których stoi archetypowy obraz pramatki składający się z portretu babki syren, utożsamianej z symboliczną matką opiekuńczą, racjonalną przewodniczką duchową oraz czarownicy – symbolicznej matki destrukcyjnej, której przypada rola przewodniczki irracjonalnej. To rozdwojone oblicze pramatki zastępuje patriarchalną i interweniującą osobę praojca. Matka racjonalna daje swym podopiecznym wskazówki w chwili, kiedy żyją we wspólnocie, jednak za indywidualną inicjację odpowiedzialna jest matka irracjonalna, wewnętrzna prowokatorka, odpowiadająca za dziewczęcą potrzebę transgresji ustabilizowanego stanu rzeczy. Podwójne oblicze pramatki, czyli kobiecy dwugłos w psychice bohaterki oraz obraz sióstr ujawniają silnie zakorzenioną w baśni genealogię kobiet (Irigaray 2002: 20). To linia matrylinearna, opierająca się na podtrzymywaniu i ochranianiu pierwotnej tożsamości kobiecej uwarunkowanej siecią relacji z innymi kobietami (ibidem: 20). „Pierwsze ciało, z którym kobiety mają do czynienia, jest ciałem kobiecym, a pierwsza miłość, którą dzielają, jest macierzyńska” (ibidem: 20). Macierzyństwo stanowi więc o symbolicznej więzi z własną matką i innymi kobietami, zaś czczenie tej więzi było rytuałem pierwotnym i nadrzędnym w stosunku do wtórnego, lecz z czasem brutalnie rozpowszechnionego kultu ojca (Szczuka 2001: 22). Na przestrzeni wieków bowiem pradawny system matrylinearny zastąpiony został modelem patrylineranym, który falsyfikował oparte na genealogii kobiecej archetypowe opowieści (mity, baśnie, teksty święte) w celu usprawiedliwienia zmian społecznych (ibidem)<sup>5</sup>. Syrena, rezygnując z tej pierwotnej więzi, poddaje się więc wtórnemu w stosunku do matczynego prawu ojca i tym samym przyjmuje znamieną tożsamość poddańczą. Popełnione przez nią samobójstwo identyfikować należy

<sup>5</sup> Zerwana więź kobieca, separacja matki i córki, stanowiła podstawową tragedię kobiecą. Więzy między kobietami wyrażały obrzędy w Eleusis na cześć Demeter i Kory. Sam mit ukazuje, zdaniem Irigaray, przejście od matrylinearności do patrylinearności poprzez gwałt zadany przez bogów – mężczyzn kobietom. „Gwałt, małżeństwo bez zgody ni córki ni matki, przywłaszczenie dziewictwa córki przez boga piekieł, zakaz mówienia narzucony dziewczynie i kobiecie, zstąpienie ich w niewidzialne, zapomnienie, w utratę tożsamości i duchową bezpłodność”. Zgodnie z koncepcją Freuda, zerwanie więzi między kobietami jest całkowicie właściwe, konieczne jest bowiem odejście córki od matki i przyjęcie praw ojca. Irigaray krytykuje psychoanalityczną myśl Freuda, nazywając go „księciem ciemności”, mrocznym Hadesem – gwałtciелеm zagrażającym elementarnemu porządkowi kobiecemu, dążącym do organizacji patriarchalnego społeczeństwa. Mity, baśnie, teksty święte zostały więc „podbite” i przesycone wartościami męskimi, zgwałcone jak Kora przez Hadesa. Irigaray postuluje docieranie do utraconej genealogii w celu ocalenia ziemi przed agresywnymi męskimi wartościami (Szczuka 2001: 20–25 za: L. Irigaray, *Zapomniana tajemnica genealogii kobiecej*; A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*).

z matkobójstwem (symbolicznym mordem dokonany na wewnętrznym obrazie pramatki), które powoduje całkowite wykorzenienie się bohaterki z tożsamości podmiotowej. Samowolne opuszczenie „suwerennego ciała – krainy matki” sprawia, że w męskim świecie staje się uprzedmiotowioną „znajdką” – zabawką. Przyjęcie „prawa ojca”, które zdaniem Freuda dotyka w taki sam sposób obu płci, a oznacza inicjację w porządek symboliczny, zostaje tutaj obalone, gdyż syrena, wyrzekając się pierwotnej więzi (genealogii) z kobietami/siostrami, staje się „ofiarnicą”, służebnicą kultu fallicznego i, podobnie jak Kopciuszek oraz Śpiąca Królewna, przedmiotem użycia mężczyzny (Irigaray 2002: 21).

## Bunt i Klęska, czyli o nieudanej próbie wyzwolenia

Ostracyzm kobiecości widoczny w baśniach podczas feministycznej lektury tych opowieści wywołać powinien z założenia bunt czytelników/czytelniczek i zakwestionowanie wszelkich przejawów przemocy stosowanej wobec kobiet. Jednakże rzadko kto proponuje odbiorcom/odbiorczyniom alternatywny sposób czytania tych opowieści, a do tradycyjnych interpretacji motywują same baśnie, które, poddane niegdyś androcentrycznym trawestacjom, sugerują, że społecznej akceptacji podlegać winny jedynie zachowania silnie stypizowane płciowo, zaś wszelkie niestandardowe reakcje winne być napiętnowane. Działa więc tutaj powszechnie znany z życia i baśni system nagradzania działań konformistycznych i karania wszelkich odchyłeń od tego, co zwykło się określać mianem norm. Aby poprzeć to stwierdzenie przykładami, warto zaprezentować wybrane teksty baśniowe, w których restrykcje dla kobiet, które odważyły się odstąpić od powszechnie uznawanych zasad, okazały się tragiczne w skutkach.

Problem dotyczący przełamывania stereotypowych ról płciowych ukazuje znana baśń Hansa Christiana Andersena *Czerwone trzewiczki*<sup>6</sup>, w której trzewiczki symbolizują próbę wyzwolenia się kobiety z opresyjnej tradycji patriarchatu. Bohaterka, zakładając butki, tańczy, starając się „odczarować” zniewoloną tożsamość i zrealizować swoje indywidualne pragnienia i cele życiowe. Jednakże kosztującej wolności dziewczynie towarzyszy niepokojący obraz mężczyzny – żołnierza, symbolicznego czorta, który drwi z jej dążeń i śledzi każdy ruch. Męska drwina okazuje się w baśni prorocza podobnie jak postać starszej, ślepej opiekunki, traktującej próbę wyzwolenia się swej podopiecznej z „getta kobiecego” jako cios wymierzony bezpośrednio w biologiczną „naturę kobiecą”. W rezultacie próba osiągnięcia wolności, czyli pragnienie przełamania odwiecznych stereotypów związanych z kobiecością, kończy się

---

<sup>6</sup> Baśń ta ma wiele wersji i znana jest w różnych kulturach pod różnymi tytułami, np. *Diabelskie pantofelki do tańca* czy *Rozpalone diabelskie trzewiczki*. Przepisał ją jednak i spopularyzował Andersen, zaś jego wersja nosi tytuł *Czerwone trzewiczki*.

dla bohaterki tragicznie. Taniec w czerwonych bucikach zostaje do tego stopnia napiętnowany społecznie, iż dziewczyna decyduje się wyrzec swych pragnień, czego symbolem jest scena odcięcia tańczących w czerwonych bucikach nówek przez kata. Okaleczona bohaterka, pozbawiona swej indywidualnej tożsamości, udaje się do kościoła, gdzie narrator, którego utożsamić można z głosem społeczeństwa, przywraca jej honor, a dziewczyna umiera, słysząc głos dzwonów kościelnych symbolizujących odkupienie grzechu, jakim było pragnienie uniezależnienia się i życia w zgodzie ze swoimi pasjami.

Bohaterka baśni różni się od Kopciuszka i Śpiącej Królewny tym, że nie ulega standardowej procedurze „udomowienia”, zostaje jednak brutalnie schwytana w pułapkę męskiej kultury, prześladowana i poddana ostracyzmowi. Pragnienie bycia wolną, wyrażania swoich poglądów wyklucza ją z uznawanej przez społeczeństwo niszy kobiet skupionych w prywatnej sferze życia społecznego. Zostaje potępiona, naznaczona jako „inna”, a czerwone butki stają się jej stygmatem. Aby zdobyć z powrotem akceptację społeczną, musi przybrać maskę ofiary, pozbyć się swej szalonej namiętności, tak jak to od wieków czynią kobiety, by poddać się dominacji jednego miejsca i życia bez zdarzeń. W konfrontacji z konserwatywną grupą bohaterka skazana jest więc na porażkę; restrykcje społeczne wobec typów „odmiennych” okazują się bowiem nieodwracalne w skutkach.

### Kobieta i Komnata, czyli co zobaczyła Kopciucha po ślubie?

Jak widać, baśnie mnożą sytuacje nacechowane płciowo, które zachęcają czytelniczki do powielania stereotypowych aktywności (Deaux i Kite 2002: 354–376). Nawet bowiem wówczas, gdy baśń ukazuje inny niż zwykle model kobiecości – rewolucyjnej buntowniczkę, finał ujawnia siłę wszechdominującego patriarchatu. Nieopatrzona odpowiednim komentarzem genderowym opowieść utrwała więc schematy rodzajowe nie tylko w świecie dziecka, ale i dorosłego, co sprawia, że w potocznym odbiorze rodzaj postrzegany jest jako zasada organizacji społecznej, narzucający silną dycho-tomię płciową określającą relacje pomiędzy mężczyznami i kobietami, szczególnie relacje dotyczące władzy (Lott i Maluso 2002: 155).

Jak bardzo kobiety przywykły do życia w „getcie kobiet” oraz jak ciężko uświadomić im opresyjną sytuację, w jakiej się znajdują, pokazuje opowieść o Sinobrodym ze zbioru Perrault, której alternatywny tytuł mógłby brzmieć: *Co zobaczyła Kopciucha po ślubie?* Baśń ta osnuta została wokół motywu okrutnego męża zabraniającego swoim kolejnym żonom wchodzić do zamkniętego pokoju pełnego ciał pomordowanych wcześniej kobiet. Sinobrody, zakazując żonom wkroczenia do tajemnej komnaty, daje im jednocześnie do niej klucz, obsesyjnie pragnąc wypróbować ich posłuszeństwo, czyli sprawdzić, na ile długowieczna męska „tresura” okazała się skuteczna.

Sam Sinobrody w mojej krótkiej interpretacji traktowany jest jako ucieleśnienie opresyjnej kultury patriarchalnej, symboliczny twórca teorii, iż kobieta winna ofiarnie służyć mężowi. To gotycki zbrodniarz, „krwawy” wychowawca socjalizujący kobiety do przyjęcia tożsamości banitki (figury utraty i tułactwa), psychopatyczny zboczeniec, który śledzi ofiary w oczekiwaniu, aż zdecydują się założyć czerwone trzewiczki – wówczas, jako wieczny prześladowca, przybywa, aby je zabić za próbę wyzwolenia.

Momentem zwrotnym w życiu młodej żony Sinobrodego okazuje się wejście do zakazanego pokoju, w którym w postaci symbolicznego obrazu skatowanych ofiar zaprezentowane zostają jej dzieje kobiet przez wieki niewolonych przez mężczyzn – symbolicznych popleczników Sinobrodego. Mizoginistyczna wizja przeraża główną bohaterkę. Wciąż widzi oczami wyobraźni pomordowane ciała, które na przestrzeni wieków poddawały się tyranizującej woli męskich dyktatorów. Nie będąc w stanie działać, osaczona traumatyczną wizją, oczekuje przybycia braci, w nich bowiem upatruje jedynej pomocy. Strach przed potęgą męskiej dominacji powoduje, że decyduje się ostatecznie poddać patriarchalnemu systemowi, jednak nie w domu wszechpotężnego męża, a w siedzibie ojca. Ucieczka jest jedynym rozwiązaniem uwikłanej w sieć męskich zależności bohaterki, przerażająca wizja uświadamia jej jednak, że nikt nie ma prawa bezkarnie odebrać jej życia, a już zwłaszcza szalony system społeczny, którego symbolem jest jej mąż.

Opresji kobiecej w metaforycznym zamczysku męskiej dominacji przeczy interpretacja Bettelheima, który próbuje wykazać, że wejście do pokoju pełnego martwych kobiet jest fantazmatem, projekcją chorego umysłu dziewczyny, wynikającą z poczucia winy z powodu zdrady męża (Bettelheim 1985: 241). Ten koncept potwierdza jedynie kłamstwa i stereotypy narosłe wokół „natury kobiecej” na przestrzeni wieków, które czynią z niej osobę niepoczytalną, histeryczkę, fantazmatkę, biologicznie okaleczoną i zawsze „winną”.

Bohaterka baśni, poprzez metaforyczną scenę, wydaje się pojmować zniewoloną tożsamość, w którą uwikłane zostały całe pokolenia kobiet, a jednak ta okrutna prawda nie zmienia wiele w jej życiu. Nie powoduje postawy defensywnej i nonkonformistycznej, uruchomienia bazy agresji i ducha walki. Nowo nabyta wiedza nie zostaje przez nią wykorzystana, a głęboko ukryte pasje pozostają niezaspokojone. Żonie Sinobrodego, symbolizującej wszystkie kobiety poddane dyktaturze patriarchatu, brak bowiem odwagi i odpowiedniego uspołecznienia. Dlatego mimo poznania prawdy nie włoży swoich „wymarzonych trzewiczków”. Odważy się jedynie powalczyć o życie, jednak nie potrafiąc bronić się sama, będzie biernie oczekiwać na pomoc przychylnych jej mężczyzn<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Feministycznych reinterpretacji baśni Grimm i Perrault dokonała Angela Carter w tomie opowiadań zatytułowanym *Czarna Wenus*. Teksty te świadomie rozbijają patriarchalne uniwersum poprzez kategorię gender. W przepisanej przez nią baśni o *Sinobrodym*, zatytułowanej *Krwawa komnata*, symptomatyczny jest feministyczny i postmodernistyczny finał, w którym bohaterkę ratuje jej



Inaczej nieco baśń o „wewnętrznym” prześladowcy zakorzenionym w podświadomości wszystkich kobiet interpretuje badaczka baśni i mitów – Clarissa Pinkola Estes. Tajemny pokój pełen ofiar to według niej metafora zmarnowanego, odwiecznego potencjału kobiecości, zamkniętego w hermetycznym świecie domu, w którym kobiety stają się twórczo bezpłodne (Pinkola Estes 2001: 60). „Morderstwa popełniane przez Sinobrodego (...) to zabijanie twórczej inwencji kobiecej, potencjału, który daje początek niezliczonym nowym, intrygującym ścieżkom” (ibidem: 66). Wizja w tajemnej komnacie symbolizuje więc, zdaniem badaczki, potęgę kobiet, które odważyły się założyć czerwone buciki, jednak ich moc została im odebrana przemocą, co spowodowało nieustanne społeczne wykluczenie i degradację ze strony egzekutorów patriarchalnego porządku społecznego.

Baśń ta doskonale ukazuje, jak mocno w świadomości młodych dziewczyn i dorosłych kobiet zakorzeniony jest patriarchalny ojciec/mąż, którego karząca dłoń nadal jest legitymizowana. Ów brutalny morderca, zamiast budzić agresję kobiet, wzbudza jedynie strach. Piętno tyranii jest bowiem piętnem odcisniętym głęboko w psychice kobiecej. Im bardziej postać Sinobrodego działa paraliżująco na kolejne pokolenia czytelniczek, tym bardziej potrzebne wydaje się genderowe uświadamianie kobiet. Czas bowiem, aby nie tylko potrafiły rozpoznać na swojej drodze życiowej Sinobrodych, ale także by się im umiały przeciwstawić, np. poprzez przyjęcie tożsamości „wojowniczkki”, która świadomie i bez poczucia winy zrezygnuje z patronującej kobietom od wieków postawy konformistycznej.

## Baśń i Wywrotowość, czyli o modelu „Baby Bossa”

Doświadczenie nauczycielskie, długotrwała praca z uczniami nad baśniami oraz świadomość genderowa pozwoliły mi dostrzec, jak szybko dzieci uczą się określonych zachowań związanych z płcią i jak szybko wcielają je w życie. Postlekturowe przyswajanie zachowań płciowych widać chociażby w zabawach dziecięcych, w których dziewczynki leżą nieruchomo niczym Śpiące Królewny, czekając na pocałunek księcia, a chłopcy udają dzielnych rycerzy, próbujących aktywnie zdobyć dziewczęce wdzięki. Trzeba wiele wysiłku ze strony pedagoga i dydaktyka, aby ukazać dzieciom inną niż tradycyjna możliwość interpretacji tekstów baśniowych, nie naraziwszy się przy tym na krytykę ze strony ukierunkowanego na socjalizację patriarchalną środowiska nauczycieli i rodziców, które swoim oporem przeciw prostowaniu stereotypów buduje mocny front antygenderowy. Zwracanie uwagi uczniów na sytuację grup poszkodowanych, między innymi kobiet, w trakcie szkolnych interpretacji tych praopowieści wydaje się jednak przynosić rezultaty. Tym bardziej, że nowemu ich

---

matka, która zjawia się na spienionym koniu z rewolwerem w dłoni, zob. K. Szczuka, *Na odsiecz dziewczynkom* [w:] eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

odczytywaniu sprzyjają postmodernistyczne opowiadania napisane przez ulubionych pisarzy dziecięcych/młodzieżowych, jak choćby Andrzeja Sapkowskiego (*Ostatnie życzenie*, *Miecz przeznaczenia*), w których autor reinterpretuje tradycyjne baśniowe modele kobiecości, propagując typ kobiety „wojowniczk” – „fighterki”. Podobną funkcję spełniają wydane niedawno *Baśnie barda Beedle’a* Joanne K. Rowling, we wstępie do których autorka zaznacza swoją świadomość genderową, pisząc: „Inna różnica między baśniami Beedle’a a ich mugolskimi odpowiednikami polega na tym, że bohaterki tych baśni poszukują rozwiązania swoich problemów o wiele bardziej aktywnie niż bohaterki naszych bajek. Asza, Altheda, Amata czy Czara Mara nie czekają na królewicza, który zwróci im zgubiony pantofelek, tylko same borykają się z przeciwnościami losu (...)” (Rowling 2008: 8). Mimo że wspomniani autorzy są obecnie największymi autorytetami dla młodzieży, warto spróbować pokazać im, że niestereotypowych wzorców dostarczyć mogą także baśnie sięgające swymi początkami czasów średniowiecznych (Jodełka-Burzecki 1974: 9), stanowiące jeden z najstarszych i najcenniejszych zabytków literatury polskiej, jednak w porównaniu do baśni braci Grimm, Andersena czy Perrault wśród polskich czytelników mało znane, choć jako jedyne przedstawiające rodzimy nam kontekst.

Zebrane w tomie zatytułowanym *Baśnie polskie* utwory to zbiór opowieści ludowych, w których postaci, zdarzenia stają się symbolami przekazującymi czytelnikom istotne treści z zakresu życia wsi polskiej. Wielowiekowe upośledzenie społeczne chłopów – tej najniższej w hierarchii społecznej grupy – w baśniach odczarowane zostaje za pomocą humoru. Znamienne jest bowiem dla tych opowieści dążenie bohaterów do szczęścia, próba oszukania przeznaczenia i odnalezienia fortuny poprzez działanie i spryt. Uosobieniem zła, które staje na drodze w chłopskim dążeniu do poprawy losu, jest diabeł, postać mityczna, ucieleśniająca zło drzemiące w naturze ludzkiej. Oszukanie diabła i przeznaczenia staje się więc celem bohaterów baśni polskich.

Mimo że w chłopskiej hierarchii społecznej kobieta stoi niżej od mężczyzny, paradoksalnie to postaci kobiece okazują w tych tekstach największy spryt, przedsiębiorczość, poczucie humoru, stając się symbolem aktywności – działania. To właśnie baby wiejskiej boi się najbardziej diabeł i chłop, gdyż okazuje się ona często na tyle chytra i przebiegła, iż powszechnie znane, pejoratywnie nacechowane ludowe przysłowie: „gdzie diabeł nie może, tam babę pośle” (ibidem: 7), nabiera pozytywnego znaczenia.

Grupą najsilniej dążącą w tych baśniach do przemiany określonego stanu rzeczy są więc kobiety – rządcielki, krzykaczki, sekutnice, które jednak dzierżą władzę symboliczną nad hermetycznym światkiem wiejskim. Baba jawi się często jako postać magiczna, której przebiegłość w kontaktach z mężczyznami i diabłami staje się wymownym przykładem baśniowego „babojarchatu”, ustalającego i wcielającego w życie „babski porządek”.

Warty przypomnienia jest także fakt, że to właśnie kobiety przyczyniły się do rozpowszechniania tych baśni, o czym w następujących słowach pisze Julian Krzyżanowski:

„(...) na przełomie stuleci XVIII i XIX, w okresie mnóstwa «odkryć» społecznych, jednym z najowocniejszych było odkrycie literatury ludowej. Niezwykłość jego polegała na tym, że literatura ta była od dawna znana, nawet bowiem osoby od ludu bardzo odległe niańkami miewały kobiety wiejskie, które wychowankom swym śpiewały pieśni po chatach i na polach śpiewane lub opowiadały bajki, zasłyszane podczas długich wieczornic jesiennych i zimowych. (...) ale «babskie bajki» lub «babskie opowieści» [takie nieformalne określenie uzyskały te baśnie – przyp. K.S.] (...) przed końcem wieku XVIII wyjątkowo tylko cieszyły się uznaniem. W okresie natomiast przełomowym znalazły w całej Europie namiętnych miłośników. Zwłaszcza wydanie przez braci Grimm bajek niemieckich stało się wielkim wydarzeniem literackim; obaj uczeni znaleźli naśladowców, (...) co więcej, zbieracze ci zdołali zainteresowanymi swoimi zarazić wielkich poetów romantycznych. Mickiewicz i Słowacki w Polsce, Puszkina zaś i Gogol w Rosji, by na tych czterech nazwiskach poprzestać, wprowadzili uroczyscie do literatury pomiataną dotąd «chłopiankę», przy czym autor *Balladyny*, baśni – tragedii, wdział na jej skronie koronę w znaczeniu i dosłownym, i przenośnym. Dziewczynę więc wiejską zrobił królową nadgoplańską, baśń zaś o siostrze zazdrosnej podniósł na wyżyny wspaniałej tragedii” (Krzyżanowski 1957: 5).

Potraktujemy więc te „babskie bajki” w niniejszym tekście jako opowieści kobiet skierowane do kobiet, zachęcające do interpretowania ich pod kątem kobiecości. Osobowości bohaterek baśni polskich ukazane są w sposób „jędrny”, „barwny” i „mocny”, dzięki czemu burzą mit o kobiecej uległości. Emanuje z nich „power kobiecości”, który najpełniej wyraża określenie „menedżerski matriarchat” (Titkow 2007: 52). Bohaterki te są więc menedżerkami życia rodzinnego i wiejskiego, które to obszary składają się na obraz małego matriarchalnego imperium.

Wiejska baba to skrzyżowanie Baby Jagi – czarownicy mającej konszachty z siłami nieczystymi, panującej nad piekłem i diabłami (Orłowicz 1998: 99) – z babą wieszczą: mądrą, sprytną, asertywną, złośliwą, skłoną do upokarzania mężczyzny, wodzącą rej (ibidem: 102), która przyjmuje postać zarówno starej kociuby usmolonej, jak i panny młodej, pięknej, rumianej. W obu tych wcieleniach baba realizuje osobowość antagonistyczną, rewolucyjną, wybuchową, popędliwą i niebezpieczną, czyli daje przykład alternatywnego względem „niemoty” i „zombi” modelu „baby bossa”. Obraz „baby bossa”, menedżerki życia społecznego, powoduje w ludowych opowieściach przekroczenie stereotypów płciowych i prowadzi do zanegowania tradycyjnego rozwarstwiania ról społecznych według kryterium płci.

Tożsamość „baby bossa” w pełni prezentuje baśń zatytułowana *Wesele karczmarki Jaguni*, w której „przy drodze stała karczma, a w niej szynkowała piwo i miody szynkareczka Jagunia. Młoda była i rumiana, a tak harda i niedostępna, iż kto ją ujrzał, powiadał: – głaz z niej, a nie dziewczyna” (Bunikiewicz 1994: 367). Mężczyźni we wsi starali się o jej rękę, lecz Jagunia „odpałała wszystkich niemiłosiernie, mówiąc: – Nie takiego będę miała męża!” (ibidem). Marzyła bowiem, aby wyjść za mąż za królewicza, który to kiedyś miał z nią romans. Dziewczyna długo wyczekiwała księcia,

jednak ten nigdy się nie zjawił. Poznaawszy się wówczas na zdradzieckiej „męskiej naturze”, Jagunia zdecydowała się pomścić swoją krzywdę. Ogłosiła, że w obecnej sytuacji jej małżonkiem może być jedynie władca piekła. W rezultacie w konkury stanął sam diabeł Boruta, który (jak głoszą słowa przytoczonej tu piosenki) w planach miał przede wszystkim ziszczyć ogólne męskie pragnienie i podporządkować sobie charakterną Jagunię, czyniąc z niej przykładną gospodynię i spokojną, poskromioną „żonkę”:

Jedzie diabeł, jedzie  
Na swoje wesele,  
Kontusz ma jedwabny,  
Złotą karabelę.

Weźmie sobie pannę  
O ślicznej gębusi,  
Szkoda, że ją w smole  
Zaraz skąpać musi.

Na nockę jej nigdy  
Od siebie nie puści,  
Ale na dzień zamknie  
W piekielnej czeluści (ibidem: 369).

Na weselu Boruty i Jaguni „pijatyka była tak straszna, że sam Lucyfer spadł pod stół, a diabliska potraciły rozumy z opilstwa i obżarstwa” (ibidem: 370). W chwili jednak, kiedy diabeł przystąpił do niecnego procederu „zniewalania” niezależnej i hardej Jagi, próbując wymusić na niej obowiązki nocy poślubnej, został przez nią brutalnie odrzucony: „Jaguniu, serce moje, rad bym cię pocałował – szeptał czule Boruta, pochylając się nad małżonką. I byłby ją mlasnął w same usta, lecz odtrąciła go Jagunia, spluwając z obrzydzeniem, gdyż przypomniała sobie pocałunki królewicza. Żachnął się piekielny wojewoda i chwycił ją w pól, chcąc siłą zmusić do całowania. Odskoczyła i okręciwszy się na pięcie, rzekła: – Nie chcę! Więc diabeł w perswazję, nuż obiecywać, nakłaniać, grozić, zachęcać, a Jagunia ciągle powtarzała z uporem: – Nie chcę! Rozeźlił się strasznie Boruta, gdyż żadna dotąd dziewczka nie stawiała mu takiego oporu, i huknął, aż zagrzmiało: – Musisz być posłuszną! – Nie chcę! – odpowiedziała Jagunia” (ibidem: 370).

Diabeł – symboliczny reprezentant całej płci męskiej – po nieudanej próbie poskromienia dynamicznego temperamentu Jaguni, zdegradowany magiczno-wyzwoleńczym zwrotem: „Nie chcę!”, uciekł z Łysej Góry, pełen upokorzenia. Jagusia zaś uznana została przez pozostałe diabły za prawowitą władczynię piekła. Tymczasem upodlony jako mężczyzna Boruta „często przypominał sobie (...), że ma na Łysej Górze małżonkę, i próbował zalotów. Dawniej, gdy był młodszy, raz w raz zjawiał się pod Łysą Górą i wzdychał, płakał, zaklinał, tłukł łbem o głązy, ale zawsze odchodził z niczym. A teraz, gdy się postarzał, raz w rok (...) śmiga karocą do swej żony w na-

dziei, iż ją ucałuje i przyhołubi” (ibidem: 371). Jednakże na próżno, gdyż jak głosi ostatnia zwrotka diabelskiej przysłówki:

Kłopotu miał diabeł mało,  
Nigdy nie bolał go łeb,  
Żony mu naraz się chciało  
I z czorta zrobił się kiep.  
Ojej!... (ibidem: 371).

Oczywiście baśń ta z męskiej perspektywy traktować będzie o szkodliwości jędzowatego, „babskiego” charakteru, o jej opornej, histerycznej i kłótlivej „naturze”, która każdego chłopca jest w stanie przywieść do szaleństwa, o negatywnych skutkach ożenku, czyli o kieracie małżeńskim, który przymusowo, niczym pokutę, musi na siebie przyjąć każdy chłop, decydując się „wziąć” sobie żonkę-piekielnicę. Stereotyp upiornie hardej baby jest bowiem tutaj silnie zakorzeniony, a baśń dowcipnie ujawnia w finale ludową przestrożę przed charakterem kobiecym, zgodnie z którą każda istota płci żeńskiej ma w sobie coś z wiedźmy, sekutnicy, a gdy wrzaśnie: „nie chcę!”, to wszelkie próby perswazji na nic.

Stereotypowy portret baby – jędzy ma jednak i inne znaczenie. Na pewno bowiem stanowi o sile „babojarchatu”, będącego znakomitą opozycją wobec „getta kobiecego”. W systemie „jagomatriarchatu” moc sprawczą mają kobiety, pewne swych decyzji, o ustabilizowanych poglądach, sprytne, bystre i zdolne do walki w imię swej niezależności. Chodzi jednak i o coś, co ma związek z romansem Jagi z królewiczem. Zawód miłosny nie spowodował u niej bowiem stanu marazmu. Stał się natomiast bodźcem do wykpienia upowszechnionego archetypu księcia. Jagunia zrzuca z siebie piętno „wyczekującej” i postanawia poprzez działanie obalić mit o wspaniałości „czekających” i cudowności „wyczekiwanym”. Temu mają służyć zaręczyny z diabłem. Jaga sięga po najwyższą w świecie ludowym instancję męską, aby z premedytacją i impetem ośmieszyć rytuał zamążpójścia idący w parze z traktowanym w charakterze absolutu obrazem księcia (mężczyzny). Jagunia, wykorzystując słabość męską do wdzięków kobiecych, odwraca stereotypowy podział władzy przypisany płciom. Funkcję przywódcy obejmuje kobieta – mężczyzna zaś, utraciwszy możliwość dominacji nad nią, sprowadzony zostaje do rangi popiołu – stając się milczącym, zdegradowanym Kopciuchem, którego toksyczne libido nie zostało zaspokojone.

Tak zinterpretowana baśń traktuje więc przede wszystkim o możliwości „wywnętrznienia” („wydalenia”) od wieków uwewnętrznianego przez kolejne pokolenia kobiet archetypu księcia i sprowadzenia go do rangi zwykłej, tandetnej, wytartej kliszy. Pozbawiony swych „cudownych” atrybutów i „pięknej” maski królewicz okazuje się postacią wielce nieciekawą i banalną, na którą nie warto czekać i której symboliczne obnażenie, „nagość”, budzić może jedynie gromki śmiech.

Inny typ przywódczej osobowości kobiecej ukazuje baśń *Diabelska miłość*, w której bohaterką jest diablica Sabina – rozwiązała i wyrachowana piekielna *femme fatale*

przyjmująca rolę uwodzicielki. Jej strategia polega na rozkochiwaniu w sobie i podporządkowywaniu mężczyzn, którzy obdarowawszy ją wszystkim co najcenniejsze, zostają przez nią porzuceni. Sabina nie odczuwa miłości, dąży jedynie do uzyskania władzy nad płcią męską. Jest kobietą dominującą, podobnie jak Jagusia i podobnie jak ona wykorzystuje nie tylko swe wdzięki, ale siłę osobowości i rozum.

Tak jak i w baśni poprzedniej, życie diabłów i chłopów, których wybrane przeze mnie baśnie wydają się utożsamiać (diabeł jest bowiem zhiperbolizowanym *alter ego* chłopca), sprowadza się do picia na umór, przesiadywania w karczmach, wodzenia się za łby i romansowania. Sabina w tym hermetycznym męskim świecie odgrywa znaczącą rolę. Związuje się najpierw z silnym drwalem, który jednak „nie mógł jej kupić chustki, (...) opuściła go więc niewierna i przyplątała się do kupca. Ale i kupiec nie mógł nastarczyć kaprysom diablidy, więc zostawiwszy go w wypróżnionym sklepie, zarzuciła ramiona na szyję bezwstydnego draba i wraz z nim poszła w świat używać wszelkich uciech i radości. (...) Sabinie wszystkiego było mało, a gdy drab ofiarowywał jej pełne szkatuły złota i banknotów, przyjmowała je lekceważąco i robiła wymówki, iż tylko tyle odważył się jej przynieść. Kochanek rozbijał i mordował, a diablida szydziła z jego niedołęstwa, doradzając mu coraz to większe łotrostwa i zbrodnie. Nie mógł wreszcie drab wytrzymać, sam się wydał w ręce sędziów i pozwolił powiesić. Sabina nie zapłakała nad stratą kochanka, lecz rzuciła się w inne objęcia, a ciągle żarłoczna i nienasycona przechodziła z rąk do rąk, domagając się (...) bachanalii” (ibidem: 386).

W oczach mężczyzn jest więc destrukcyjną Lady Makbet, wojowniczą Balladyną – kobietą niosącą zgubę, ale i samorealizującą się poprzez niszczenie płci męskiej. Bohaterka ewidentnie uprzedmiotawia swoich kochanków, traktuje jak zabawki, aby w finale ich upodlić. Diablida jest więc postacią „wywrotową”, przejmuje bowiem system zachowań stereotypowo przypisywanych mężczyznom, stając się uosobieniem kobiety wyzwolonej seksualnie, niebezpiecznej, która objawia publicznie swój „nagi instynkt”<sup>8</sup>, wcielając w życie napastliwy, egoistyczny i uprzedmiotawiający styl bycia.

Bystrość baby i jej wszechwładność ukazuje także baśń *O diable i o babie*, która zaczyna się słowami: „Był sobie mąż i żona i oboje, on i ona, wspólnie sobie pracowali i tak szczerze się kochali, tak się radością i smutkiem wspólnie dzielili, że w wiecznej z sobą zgodzie żyli” (Gliński 1974: 151). Właśnie ta zgoda małżeńska staje się przedmiotem udręki pewnego diabła, który wciąż próbuje zniszczyć ów niezwykle związek, jednak na próżno. Wówczas na jego drodze pojawia się baba – czarownica, „wywiędła, pomarszczona, jak kociuba osmolona (...) jędza znana, za czarownicę miana, w stawie nieraz pławiona, ale w wodzie nie tonęła” (ibidem). Z nią to czort zawiera układ, w wyniku którego baba, po poróżnieniu małżonków, otrzymać ma piękne trzewiczki. Oczywiście dziarskiej i sprytnej babie udaje się pokonać diabła i udowodnić swą

<sup>8</sup> Choć to odległe czasowo skojarzenie, bohaterka jest typem *femme fatale* na wzór granej przez Sharon Stone pisarki – morderczyni mężczyzn w *Nagim instynkcie*.

matriarchalną moc; wymyśla intrygę, która doprowadza do bójki i rozstania między małżonkami. Baba personifikuje bowiem tutaj dominujący nad diablami i męskim rodem intelekt kobiecy.

W finale zaś diabeł, uradowany korzystnym dla piekła obrotem rzeczy, „poszedł obaczyć się z babą, by jej trzewiki oddać. Lękał się jednak przystąpić do niej zbyt blisko i rękami trzewiki podać, żeby i jemu czasem łatki nie przypięła. Wyłamał więc żerdź długą, przewiązał na końcu trzewiki i podał je babie, mówiąc: – Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle” (ibidem: 155).

Świat zaprezentowany w baśniach polskich jest więc, w przeciwieństwie do baśni omawianych w pierwszej kolejności, z gruntu feminocentryczny i jako taki stanowi ciekawą opozycję wobec androcentrycznych baśni braci Grimm, Perrault i Andersena. Baśniowa baba – choć słowo to często nacechowane jest ujemnie – to nie „Popielucha” (Szczuka 2001: 178), lecz „dzika kobieta”, „fighterka”, której działania poddają krytyce użytkowo-reprodukcyjną wartość kobiet propagowaną przez uprzednio omawiane baśnie. Baby te czytelnik, być może nawet nieświadomie, traktować więc będzie zapewne jako „osoby”, a nie jako „znajdki” – lalki (zabawki). Są to bowiem postaci, które nie naśladują ślepo modeli „fallokratycznych”, wręcz odwrotnie: to one podporządkowują sobie mężczyzn i nastawione są poligamicznie (ibidem: 14). Czynią walor ze swej „siły” i eksternalizują ją, odrzucając przypisany kobiecie status „szczęśliwej” męczennicy, która żyje w strachu przed wszędobylskimi Sinobrodymi. Można więc stwierdzić, że przejmując władzę symboliczną, baśniowe baby sprzeciwiają się symbolicznie i dosłownie rozumianej przemocy wobec kobiet i celują prosto w „dogmat, na którym [władza symboliczna – przyp. K.S.] została ufundowana” (ibidem: 19).

Na koniec słowo o najmłodszych odbiorcach/odbiorczyniach baśni polskich. Mianowicie czytające i interpretujące rodzime opowieści dzieci zauważą na pewno, że stereotyp baby wodzirejki-piekielnicy ma wyjątkowo pozytywny wydźwięk (współcześni uczniowie/uczennice lubują się bowiem we wszystkich typach literackich tricksterów). Baśniowa baba jest ewidentnym przykładem takiego trickstera (Cataluccio 2006: 64) – żeńskiego łobuza, postaci „wywrotowej” i niepokojącej, bo burzącej fundamentalne i odwieczne zasady i prawa. Jako taka jest zatem postacią „czarowną” – magiczną, niekonwencjonalną pod względem wyglądu i charakteru, która ma moc i dzięki niej może przejmować nie tylko funkcje chłopca, ale także zastąpić diabła, który, choć nacechowany pejoratywnie w naszych rodzimych baśniach, pełni w nich rolę nadrzędną, gdyż jego działania wpływają na losy danej społeczności. Jeśli więc w zastępstwie diabła sytuje się tak często babę, czyni sprytniejszą i mocniejszą psychicznie od niego, to wskazuje się na jej menedżerski styl bycia, samodzielność, bystrość i aktywność, co spowoduje, iż model „baby bossa” postrzegany będzie przez dzieci jako zabawny, ciekawy i „wywrotowy”, a przede wszystkim „życiowo” atrakcyjny, bo mówiący pełnym głosem, w przeciwieństwie do niemrawych „niemot” i „zombi”.

## Bibliografia

- Andersen, H.Ch. 1985. *Baśnie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, S. Beylin, t. I–III. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Araszkiewicz, A. 2002. *Kopciuszek czyli baśń o różnicy płci?*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Baśnie braci Grimm: baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, t. I–II. 1986. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Baśnie polskie*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki. 1974. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Bettelheim, B. 1985. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, t. I–II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brannon, L. 2002. *Psychologia rodzaju*, tłum. M. Kacmajor. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Bunikiewicz, W. 1974a. *Diabelska miłość*, w: *Baśnie polskie*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Bunikiewicz, W. 1974b. *Wesele karczmarki Jaguni*, w: *Baśnie polskie*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Cataluccio, F. 2006. *Nie Dojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzysiak. Kraków: Znak.
- Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, wybór i oprac. R. Waksmund. 1998. Wrocław: Wydawnictwo Waław Bagiński.
- Deaux, K., Kite, M. 2002. *Stereotypy płci*, w: B. Wojciszke (red.), *Kobiety i mężczyźni. Odmienne spojrzenie na różnice*, tłum. S. Pikiel, E. Wojtych. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Dunin, K. 2002. *Karoca z dyni*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Gliński, A. 1974. *O diable i o babie*, w: *Baśnie polskie*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Graczyk, E., Graban-Pomirska, M. (red.) 2002. *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Grodzka, M. 2002. *Kopciuszek na opak*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Irigaray, L. 2002. *Ciało – w ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo eFKA.
- Jakubowska, A. 2002. *Kopciuszek-Galatea – kobieta jako dzieło sztuki*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Janion, M. 2003. *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jodełka-Burzecki, T. 1974. *Wstęp*, w: *Baśnie polskie*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kopciwicz, L. 2003. *Polityka kobiecości jako pedagogika różnic*. Kraków: Impuls.
- Krzyżanowski, J. 1957. *Wstęp*, w: *Sto baśni ludowych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lott, B., Maluso, D. 2002. *Społeczne uczenie się męskości i kobiecości*, w: B. Wojciszke (red.), *Kobiety i mężczyźni. Odmienne spojrzenie na różnice*, tłum. S. Pikiel, E. Wojtych. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Orłowicz, I. 1998. *Czarownice*. „Acta Universitas Nicolai Copernici”, z. 325.
- Paprzycka, E. 2008. *Kobiety żyjące w pojedynkę. Między wyborem a przymusem*. Warszawa: Żak – Wydawnictwo Akademickie.
- Pinkola Estes, C. 2001. *Biegająca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, tłum. A. Cioch. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Rowling, J.K. 2008. *Baśnie barda Beedle'a*, tłum. A. Polkowski. Warszawa: Media Rodzina.
- Smoleń, B. 2002. *Księżniczka, Kopciuszek, prostytutka i władza*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.
- Szczuka, K. 2001. *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.



- Titkow, A. 2007. *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty*. Warszawa: IFiS PAN.
- Wojciszke, B. (red.) 2002. *Kobiety i mężczyźni: odmienne spojrzenie na różnice*, tłum. S. Pikiel, E. Wojtych. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Żółkoś, M. 2002. „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza jako *kopciuszek*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska (red.), *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Uraeus.